

21. internationales forum des jungen films berlin 1991

21

41. internationale
filmfestspiele berlin

LES ENFANTS VOLANTS

Die fliegenden Kinder

Land	Frankreich 1990
Produktion	Gramophone Entreprise et Associés
Buch und Regie	Guillaume Nicloux
Kamera	Jean Badal, Raoul Coutard
Musik	Michael Nyman
Ton	Gilles Bénéfice Emmanuel Rouleau
Licht	Jean-Michel Gautier
Schnitt	Brigitte Bennard
Regieassistenz	Guilain Vanhersel
Kameraassistenz	Thierry le Bigre Brigitte Barbier Jean-Yves Bruyas
Schnittassistenz	Sylvie Lenfant, Katia Codromaz
Script	Nathalie Leuthreau
Standphotographie	Emmanuelle Margaritta
Aufnahmeleiter	Nicolas Jouhet
Produzent	Jean-Paul Alram
Darsteller	
Krankenschwester und Suzanne	Anémone
Gilbert	Didier Abot
Herr Gilles	Michel Debrane
Junge Frau (am Anfang)	Dominique Frot
Régis	Nicolas Jouhet
Odile	Linda Fox
Psychiater	François Joxe
Herr Julien	André Dumas
Ehemann	Michel Delahaye
sowie Béatrice Lorde, Valérie Valmont, Thérèse Byrne, Ara Aprikian, Sonia Garcia, Serge Sagot, Suzanne Carat, Alain Stromboli, Yvette Ballant, Omar Zeghoudi, Someya Gange, Denis Sapin, Agnes Perea, Roger Brossillon	
Uraufführung	1. Juni 1990, Marseille
Format	35 mm, Farbe, 1:1.66
Länge	85 Minuten
Weltvertrieb	Films sans Frontières 70, Boulevard Sébastopol F-75003 Paris Tel.: (331) 42 77 21 84 Fax (331) 42 77 42 66

Inhalt

Gilbert hat den Verstand verloren. Er tötet. Er tötet ohne Grund. Wegen einer Nichtigkeit oder aus Notwendigkeit. Er begegnet Suzanne, im Wald. Sie lieben sich. Und dann gibt es die Erinnerungen. Die Klinik. Der Doktor. Er will das Meer sehen. Jetzt liebt Suzanne ihn wirklich. Aber Herr Julien hätte nicht

kommen sollen. Gilbert läßt ihn bluten, wie ein Schwein. Suzanne jagt sich eine Kugel durch den Kopf. Und da Gilbert es satt hat, geht er ins Meer. (Guillaume Nicloux)

Zur Entstehung des Films

Mit dreiundzwanzig Jahren hat Guillaume Nicloux gerade seinen zweiten Spielfilm beendet, doch sein Name ist nur den wenigen bekannt, die bei seinem ersten Film *La Piste aux étoiles* (Die Sternbahn) mitgearbeitet haben. Er wurde an einem Abend in der Cinémathèque Française gezeigt und verschwand dann in den tiefen Verliesen des französischen Kinos. Ein solcher 'Flop' bedeutet für Guillaume Nicloux, wieder ganz von vorn anzufangen, kurzum, einen zweiten ersten Film zu machen. Doch ist er nicht der Typ, der sich allzuviel daraus macht: Erstaunlich ausgeglichen stellt er sich weder als Außenseiter noch als Opfer oder als verkanntes Genie dar. Für ihn wiederholt sich die Geschichte bloß; nur die pragmatische Frage der Mittel stellt sich immer wieder neu. Und wenn dieses Problem Guillaume Nicloux aufhielte, würde er nie Filme machen.

Nach dem Gymnasium schreibt Guillaume Nicloux Theaterstücke und inszeniert sie auf kleinen Pariser Bühnen mit Didier Abot, dem Hauptdarsteller all seiner Inszenierungen und Filme, den er seit seinem zwölften Lebensjahr kennt. Zusammen drehen sie einen Kurzfilm, *L'Orage* (Der Sturm), und gründen eine Theatertruppe. Das Abenteuer dauert einige Jahre, dann findet Guillaume Nicloux einen Produzenten für seinen ersten langen Spielfilm; er spricht Raoul Coutard an, der nach Lektüre des Drehbuchs akzeptiert, die Kamera zu machen. Einen Monat vor Drehbeginn macht die Produktionsfirma jedoch auf einmal einen Rückzieher. "Wir mußten uns entscheiden", erzählt Guillaume Nicloux, "entweder wir lassen das Projekt *La Piste aux étoiles* für mindestens fünf Monate fallen, um eine neue Produktion zu finden und um Raoul Coutard wiederzugewinnen, der für den Film *Ne réveillez pas un flic qui dort* von Pinheiro arbeiten sollte, oder wir drehen trotzdem, mit minimalem Budget; letzteres haben wir dann auch gemacht. Da wir nicht die Zeit hatten, das Drehbuch möglichen Geldgebern erneut vorzulegen, haben Menschen, die nichts mit dem Kino zu tun haben, sowie Freunde kleine Summen investiert und uns so ermöglicht, den Film in zwei Wochen zu drehen."

Dreharbeiten und Sternschnuppen, *La Piste aux étoiles* hat nicht einmal von der mythischen Aura des Undergrounds, der nie gezeigten Kultfilme, profitiert: Die Zeiten sind hart, sogar wenn es darum geht, das Prädikat 'film maudit' auf dem Low-budget-Markt zu ergattern. Enttäuscht, aber nicht entmutigt schreibt Guillaume Nicloux, dem das 'Centre National des Lettres' inzwischen ein Stipendium gewährt hat, ein neues Drehbuch, *Les Anges* (Die Engel), das aus rechtlichen Gründen in LES ENFANTS VOLANTS umgetauft wurde. Es ist die unheimliche, durch schockartige Bilder rhythmisierte Geschichte der kriminellen Irrwege eines jungen Mannes, der, aus der Klinik entlassen, die Frau trifft, mit der er sterben könnte. Das Drehbuch läßt, wie man zu sagen pflegt, ein wahres Universum entstehen, eine Atmosphäre, die sich einem nicht sofort erschließt. "Es ist die Logik eines geistig Verwirrten, ich überlasse es lieber dem Zuschauer, sich seinen Weg zu bahnen," sagt Nicloux, der im übrigen einen faszinierend schönen Schreibstil hat.

Als er in der Cinémathèque Française seinen ersten Film zeigt,

trifft er den gleichaltrigen Jean-Paul Alram wieder, den er seit zehn Jahren kennt. Sie beschließen, das Projekt der ENFANTS VOLANTS in die Wege zu leiten. "Ich habe *La Piste aux étoiles* nicht wirklich gemocht, und wenn mir das Drehbuch von LES ENFANTS VOLANTS auch gefallen hat, so habe ich doch im wesentlichen aus Freundschaft und nicht, um Geld zu verdienen, an der Produktion von Guillaume's Film mitgearbeitet", sagt uns Jean-Paul Alram. Alle Produzenten, die Jean-Paul Alram während der folgenden neun Monate aufsucht, lehnen das Drehbuch ab, und es wird auch, nachdem es die ersten Prüfungskommissionen glücklich überstanden hat, auf der Plenarsitzung der 'Avance sur recettes' (französisches Äquivalent der Bundesfilmförderung, A.d.R.) abgewiesen. Ende 1988 werden die Hoffnungen, den Film unter einigermaßen normalen Bedingungen zu verwirklichen (denn nach Ansicht der beiden Komplizen mußte der Film, koste es, was es wolle, gemacht werden), immer geringer, als sich ein wahrer Theatercoup ereignet: Anémone möchte in den ENFANTS VOLANTS spielen! Nicloux hatte ihr das Drehbuch vor langer Zeit zugeschickt, doch rechnete er nach einer ersten Ablehnung nicht mehr mit ihrer Zusage. "Erstaunlich war vor allem, daß sie eine Rolle annahm, die sich a priori sehr von der Vorstellung, die man sich von ihr nach ihren Filmen macht, unterscheidet. Sie schlug sogar vor, zwei Rollen zu spielen, die der Krankenschwester und die der Frau, die den Protagonisten bis zum Schluß begleitet, worauf ich Lust bekam, noch mehr Doppelbesetzungen in den Film einzubauen."

Angesichts eines völlig unbekanntes Projektes wie das der ENFANTS VOLANTS erstaunt das 'Ja' von Anémone sehr, auch wenn man weiß, daß für sie die Freiheit des Schauspielers kein leeres Wort ist. Zumindest möchte man mehr über dieses Ja erfahren, das es entgegen all der Neins ermöglichte, die Irrwege der ENFANTS VOLANTS zu erzählen. "Ich lehne viele Erstlingsfilme ab, und als Guillaume mich ansprach, wollte ich überhaupt keine mehr drehen, denn ich habe bereits viele solcher Filme gemacht. Eines Morgens bin ich um sechs Uhr aufgestanden, um all die Drehbücher zu lesen, die sich bei mir zu stapeln begannen, und da habe ich das von Guillaume entdeckt. Vielen jungen Filmemachern möchte man am liebsten sagen: 'Das ist gut und lustig, macht es mit euren Freunden, weiter so', aber im Falle von Guillaume verriet das Buch eine gewisse Perfektion. Übrigens erwartete ich nach der Lektüre des Drehbuchs einen Mann Mitte Dreißig mit einer Menge Erfahrung, und so war ich völlig überrascht, auf diesen dreiundzwanzigjährigen Jungen mit dieser befremdlichen Gewalt in sich zu stoßen. Wie oft habe ich ihm während der Dreharbeiten gesagt: 'Zum Glück machst du Filme, sonst wärest du noch Mörder geworden.' Man wird sehen, wie der Film aufgenommen wird, und wenn er auch nicht perfekt ist, so hat er viele sehr gute Seiten."

Dieses impulsive, gefühlsmäßige und risikobereite 'Ja' ist Gold wert. Anerkannt zu werden von jemandem, der anerkannt ist. Dank Anémone kann LES ENFANTS VOLANTS den Kreis der Freunde verlassen und sich aufs neue nach angemessenen Finanzierungsmöglichkeiten auf dem Markt umsehen. Nicloux und Alram gewinnen wieder Vertrauen in ihr Projekt und nehmen sich fest vor, den Film in drei Wochen zu drehen, denn zu der Zeit wäre Anémone verfügbar. Als jedoch Nicloux ihr seine Vorstellungen von Regie im Detail erklärt, nimmt das Gespräch mit der Schauspielerin einen weniger eindeutigen Verlauf; er möchte alle Rollen im Film mit Darstellern von physisch sehr markanter und anatomisch bizarrer Gestalt besetzen. Sie findet, daß seine Wahl den Film entstellt und verläßt ihn mit den Worten: "Was du mir gerade gesagt hast, nimmt mir mein ganzes Vertrauen, das ich zu dir hatte." Nach einiger Überlegung ruft Alram sie an, sie würden ihre Ansicht teilen. "Ich hoffe, daß sie nicht ihre Ansicht geändert haben, weil sie einen Star brauchten, denn Guillaume hätte seinen Standpunkt verteidigen können, und vielleicht hätte er mich überzeugt. Ich glaube, die Wahrheit liegt zwischen uns. Wenn

man berühmt ist, besteht die Gefahr, daß solche Löcher in der Kommunikation entstehen. Ich habe mir gesagt, daß ich ein wenig zu schnell oder ein wenig zu heftig gewesen war, aber ich hatte auf jeden Fall Lust, an diesem Abenteuer teilzunehmen." Guillaume Nicloux ist heute nicht der Auffassung, seiner Schauspielerin nachgegeben zu haben, um den Film machen zu können. Er gesteht vielmehr, daß sie ihn vor einer falschen Schauspielerauswahl bewahrt hat. Aber dennoch gibt es schon einige markante Gesichter in LES ENFANTS VOLANTS!

Der Film wird in Angriff genommen. Jean-Paul Alram eröffnet ein Firmenkonto und versucht, hier und dort persönliche Darlehen aufzunehmen, um an Bargeld zu kommen. Das Team von *La Piste aux étoiles* ist schnell wieder zur Stelle, doch muß Raoul Coutard eine Woche vor Drehbeginn zurücktreten. Jean Badal springt für ihn ein. Coutard kommt von Zeit zu Zeit, so daß der Film zwei Chefkameramänner hat. Das Team besteht aus fünfzehn Personen, die alle ihre Gagen als Beteiligungen in den Film investiert haben, einschließlich Anémone, die die Schwierigkeiten der Produktion kennt. "Zu einem bestimmten Zeitpunkt wollte mein Agent die Gage für mich einfordern, was von seinem Standpunkt aus völlig normal ist. Ich habe zwei Tage lang nachgedacht und ihm dann gesagt, daß wir das nicht machen können. Es gab sowieso keinen Vertrag, ich finde das wunderbar. Es gab nichts Schriftliches, nur ihr Vertrauen gegen meines." Jean-Paul Alram werden von Kopierwerk und anderen Filmbetrieben langfristige Zahlungsziele und Preisnachlässe bis zu 40 % für Film und Material eingeräumt. Möglichen Geldgebern gegenüber betont er die Mitwirkung von Anémone, ist aber, was das Drehbuch angeht, sehr zurückhaltend, denn er ist sich darüber im klaren, daß diese seltsame Geschichte eher abschreckend wirkt. Canal Plus scheint interessiert, bleibt aber in Wartestellung. "Sie sagten uns: 'Schneiden Sie Ihren Film, zeigen Sie uns Muster, vielleicht steigen wir dann ein.' Wir aber möchten lieber den fertigen Film zeigen, damit er seine wahre Kraft entfalten kann, bevor wir eine endgültige Stellungnahme riskieren."

So geht alles seinen Gang, ohne rechten Finanzierungsplan und außerhalb jeglicher professioneller Regelung. Der Film ist in den Augen des CNC (Centre National de la Cinématographie) eine 'wilde' Produktion, und das bedeutet eine zusätzliche Schwierigkeit für Alram. "Ich brauche mindestens 300 000 FF, um eine Produktionsfirma zu betreiben, als Produzent fungieren zu können und die Genehmigung des CNC zu erhalten. Aber die Bank leiht mir kein Geld, so lange ich nicht beim CNC offiziell eingetragen bin. Das ist wie die Quadratur des Kreises." Mit einem Startkapital von 1,5 Millionen FF (ungefähr 500 000 DM) kommt der Film unter Einbeziehung der Rückstellungen auf ein reales Budget von 4,5 Millionen FF (ungefähr 1.500 000 DM). Die Dreharbeiten dauern drei Wochen; acht Stunden täglich wird an sieben Tagen der Woche gearbeitet. Man muß schnell drehen, wenn man keine Mittel hat. Für Guillaume Nicloux war das dennoch kein Handicap: "Die Dreharbeiten waren dadurch eigentlich nicht übermäßig betroffen. Natürlich wurde alles reduziert, als erstes die Zahl der Aufnahmen. Ich probte mit den Darstellern, um möglichst wenig Filmmaterial zu vergeuden, und die Spannung entstand vor allem dadurch, daß jede Einstellung auf Anhub und möglichst fehlerfrei gelingen mußte. Das ist eine ganz normale Art zu arbeiten, man muß nur einen Kameramann haben, der keine zwei Stunden braucht, um einen Tisch auszuleuchten, der keine Zeit vergeudet; man muß ihn sich also gut aussuchen." "So hinderlich die unsichere Finanzierung von LES ENFANTS VOLANTS auch scheinen mag, sie wirkte sich jedoch keineswegs als ökonomische Fessel auf die Gestaltung aus, auch wenn man nicht gerade behaupten kann, daß er gut ausgestattet gewesen wäre," meint Guillaume Nicloux. "Wenn ich einen Tag mehr zur Verfügung gehabt hätte, hätte ich eine zehn Meter lange, schwierig einzurichtende und auszuleuchtende Kamerafahrt gedreht. Daher gibt es sicher sparsame, feste Einstellungen oder Sequenz-

einstellungen, die weiter aufgelöst hätten werden können, wenn wir die Mittel gehabt hätten. Aber das hätte das Endresultat kaum beeinflusst."

Das Drehbuch wurde nicht nochmal auf die Produktionsweise hin überprüft, und als die Dreharbeiten einmal begonnen hatten, war praktisch alles geregelt, um den Film fertigstellen zu können. Jean-Paul Alram: "Alles war von Anfang an geregelt, wir kannten alle laufenden Ausgaben, und wenn sich jetzt kein Darsteller ein Bein brach, denn wir hatten keine Versicherung, gab es keinen Grund, die Dreharbeiten zu stoppen. Und da der Zeitraum zwischen dem Ende der Dreharbeiten und der Lieferung der Nullkopie sehr kurz war, brauchten wir auch kein Geld für die Nachbearbeitung aufzutreiben."

Die Arbeit am Schnitt beginnt, und mitten in der Hektik hat Nicloux durch einen gemeinsamen Freund das Glück, Michael Nyman zu begegnen, dem Leib- und Magenkomponisten von Peter Greenaway, und ihn mit einigen Bildern des Films überzeugen zu können, die Musik zu schreiben. Drei Tage später schickt Nyman, der ebenfalls durch Gagenrückstellung am Film beteiligt wird, Originalklavierauszüge für LES ENFANTS VOLANTS. Zweieinhalb Monate nach dem ersten Drehtag ist der Film fertig, während das neue Drehbuch *Le Baiser de la sirène* (Der Kuß der Meerjungfrau) von Guillaume Nicloux, wofür er bereits die Zusage von Jean Rochefort erhalten hat, gerade der Kommission der 'Avance sur recettes' vorgelegt wird.

Frédéric Strauss, in: Cahiers du cinéma, Paris, Nr. 431/432, Mai 1990

Das Lachen vergeht im Dunkeln

(...) Auch in dem Film von Guillaume Nicloux gibt es Häuser, aber es sind nie die richtigen. Der Protagonist irrt sich im Stockwerk und stößt auf eine alte, nackte Frau. Kurz zuvor hat er, aus der Anstalt kommend, an der Haustür seines Bruders angeklopft. Vergebens. Der Bruder hat den Ort inzwischen einer kraftlosen Biertrinkerin und ihrem offenbar aus Prinzip gereizten Mann überlassen. Und dann gibt es - wie in *Tumultes* von Bertrand van Effenterre - den Tod. Die Toten. LES ENFANTS VOLANTS ist ein Film außerhalb der Norm: kommerziell (der Produzent Jean-Paul Alram hat sich persönlich verschuldet), formal (die Erzählung ist nicht 'unstrukturiert', sondern eher nicht-linear) und fundamental (man zeigt den Tod nicht 'so'). Dieser Film erschreckt, weil er schrecklich schön ist (Raoul Coutard war der technische Berater). Der Tod und das Altern, aber auch die leidenschaftliche Liebe wurden sehr selten in unseren Kinos auf diese Weise gezeigt: ruhig und rot. Man zittert noch mehr bei dem Gedanken, daß Nicloux erst 24 Jahre alt ist und ein sympathisches 'Gymnasiastengesicht' hat, und daß sein langjähriger Freund und Komplize, der Schauspieler Didier Abot, der hier einen 'Schizoiden' darstellt, zweifelsohne der gleichaltrige, 'schizophrene Bruder' ist. LES ENFANTS VOLANTS kommt in seinem Genre dem französischen Kino ungelegen (keine einzige Sektion von Cannes wollte diesen Film, und sie warten immer noch auf die 'Avance sur recettes').

Claude Martino, in: La Marseillaise, 2. Juni 1990

"Ich glaube weniger an Geschichten, als an die Art und Weise, wie sie erzählt werden" - Interview mit Guillaume Nicloux

Frage: Wie entstand die Idee des Films?

Guillaume Nicloux: Ich hatte Lust fortzusetzen, was ich in meinem ersten Film angefangen hatte. Mein erster Film handelte von Menschen, die in die Psychiatrie hineingehen, der zweite von jemandem, der herauskommt, und mein dritter, der mit Rochefort, den ich bislang nicht unterbringen konnte, da er vom CNC abgewiesen wurde, handelt von jemandem, der aus der Psychia-

trie kommt, um wieder hineinzugehen. Dieser Film ist also ein Teil einer kleinen Trilogie. Ich hatte Lust, weiter über 'Wahnsinn' zu arbeiten, über Figuren, die örtlich und zeitlich aus dem Kontext gelöst sind, man weiß nicht, woher sie kommen und wohin sie gehen, und deren Verhalten und Gedankengänge paradox sind. So hat es angefangen, und dann habe ich die Geschichte ausgesponnen. Im Grunde beruht meine ganze Geschichte auf der ersten Szene meines Films, denn wenn ich ein Drehbuch beginne, habe ich nur eine ungefähre Vorstellung, wovon es handeln wird; ich weiß nicht, was in der Mitte oder am Ende geschehen wird. Während des Schreibens und auch während des Drehens verstehe ich nur 50% des Films. Ich habe es geschrieben, weil es mir richtig und angebracht erschien. Und ich denke überhaupt nicht daran, wie es wahrgenommen werden könnte. Das kommt erst beim Schnitt.

Frage: Willst du damit sagen, daß du keine Vorstellungen hast, was du filmen willst?

G.N.: Nein, aber ich gebe dir recht - das, was sich ein Regisseur beim Schreiben vorstellt, wird er niemals beim Filmen erhalten.

Frage: Und dennoch gibt es Parallelen zwischen deinem Schreibstil und den Bildern. So erhalten scheinbar unbedeutende, ganz einfache Worte, wie z.B. 'Mädchen' oder 'nett', durch Wiederholungen in einem anderen Kontext große Bedeutung, so wie die Aufnahmen des Meeres oder der Enten. In welchem Moment geht das in dein Konzept des Filmens ein, vorher oder nachher?

G.N.: Kommt darauf an, ich mache sehr viel beim Schnitt, und während der Dreharbeiten ändern sich Dinge; ich glaube nicht, daß ein Drehbuch über Monate hinweg das gleiche bleibt. Das Drehbuch entwickelt sich, die Geschichte entwickelt sich, die Dialoge entwickeln sich, alles. Ich könnte kein Drehbuch ein Jahr später auf dieselbe Art und Weise drehen - alles hätte sich weiterentwickelt, womit ich nicht sagen will, daß ich meinem Film mehr Tiefe geben würde.

Ich konnte mir nicht vorstellen, den Film mit strukturierten, weiter aufgelösten Einstellungen zu drehen. Der Film besteht aus ungefähr 250 Einstellungen, und es war undenkbar, ihn in 600 zu machen. Weil er einen Rhythmus, eine Länge braucht. Hierin liegt die Verbindung zwischen der Geschichte und der Art und Weise, eine Geschichte zu erzählen. Ich glaube weniger an die Geschichte an und für sich, als an die Art und Weise, wie sie erzählt wird.

Frage: Wenn Szenen mit einer stillen Einstellung auf einem Gesicht enden, dann wirkt das wie eine Zeichensetzung, wie ein beunruhigend langes Ausrufezeichen.

G.N.: Ich hoffe, daß man es so wahrnimmt, nur ist es für mich kein Ausrufezeichen, sondern ein Komma, und am Ende würde ich drei Pünktchen setzen. Doch möchte ich es dem Zuschauer überlassen, den Film zu interpretieren. Ich weiß nicht, inwiefern meine Sicht des Films dem Zuschauer helfen kann, den Film besser zu verstehen. Ich kann ihn nur enttäuschen, weil er etwas anderes sieht und versteht.

Frage: Als Zuschauer hat man wenig Zugang zum Film durch die psychologische Entwicklung der Hauptperson; man kann sich weder mit ihm noch mit den anderen Figuren identifizieren.

G.N.: Es war sehr schwierig, die Figur ergreifend darzustellen, denn der Schizophrene ist jemand, der jegliche Gefühle zurückweist, der nichts an sich herankommen läßt. Es war sehr schwierig, solch eine Figur als ein menschliches Wesen darzustellen, dem man sich nahe fühlt, das einen berührt, für das man etwas empfinden kann, und auf der anderen Seite kein Stereotyp des Kranken, des Verrückten zu geben.

Frage: Man hat eben das Gefühl, daß dein Bedürfnis stärker darin liegt, die Geschichte auf diese Art und Weise zu erzählen, als in der Geschichte an und für sich.

G.N.: Ich habe versucht, die Geschichte technisch so zu behandeln, daß sie sich dem Universum des Helden nähert, d.h. eine schizophrene und melancholische Vision der Krankheit zu geben; alles wird länger, die Farben sind deformiert und die Töne lauter.

Frage: Eine Distanz findet sich in der Art und Weise, wie du gewisse Szenen gefilmt hast, z.B. die Ermordung des alten Mannes, wo die Kamera sehr weit weg von den Ereignissen plaziert ist.

G.N.: Das ist eine 'brechtsche' Distanz. Wenn man sich nicht in eine Szene einfinden kann, dann versucht man die Ereignisse anders zu verstehen.

Frage: Und doch gibt es eine Szene, die im Schlachthof, die mich physisch angegriffen hat. Welchen Sinn haben diese Bilder, die völlig aus dem Film fallen?

G.N.: Kann ich nicht sagen.

Frage: Kann man sie als eine Stellungnahme zum Verhältnis Wirklichkeit - Fiktion bzw. Film interpretieren?

G.N.: Kann man, doch weigere ich mich, den Schlüssel dazu zu geben. Es ist ein absichtlicher Widerspruch; der Film besteht aus lauter Widersprüchlichkeiten.

Frage: Und man empfindet noch mehr Unbehagen, da die Morde von Gilbert dagegen sehr ästhetisch dargestellt werden.

G.N.: Ich glaube, daß das Verbrechen etwas Schönes und Filmbares sein kann. Man kann jenseits des Entsetzlichen eine Schönheit finden. Bataille bringt einen gerade durch seine Darstellung von Schrecken und durch seinen entsetzlichen Stil dazu, Gewalt, Ausschweifung und Pornographie schön zu finden. Wie auch Genet.

Frage: Welches Interesse findest du daran, Körper zu filmen?

G.N.: Nackte Körper? Die Körper sind ebenso nackt wie die mise-en-scène. Keine Kamerafahrten, alles ist bereinigt.

Frage: Die Körper werden erstaunlich schön dargestellt.

G.N.: Das ist nett, aber ich weiß nicht warum.

Frage: Nicht einfach aus dem Grund, daß du diese Körper schön findest?

G.N.: Ich hoffe, daß ich die scheinbare Häßlichkeit eines Körpers, wie auch des Verbrechens, in eine Art Schönheit im Sinne Batailles umwandeln konnte. Ich fühle mich von der Häßlichkeit oder von Anomalien, wie Einbeinigen, Glatzköpfigen, angezogen. Man sagt, wenn man mit einer schönen Frau schläft, kann sie, wenn man das Licht ausmacht, häßlich werden, denn man sieht ihre Schönheit nicht mehr. Wenn man aber mit einer Häßlichen schläft, dann arbeitet die Vorstellungskraft.

Frage: Warum hast du diese drei verschiedenen Typen von Schauspielern genommen, Anémone, Theaterschauspieler und physisch markante Gestalten?

G.N.: Die physisch Markanten habe ich zum Teil von der Straße, sie sind eher Statisten. Ich hatte Lust, diese Gesichter aufzunehmen. Die Theaterschauspieler wegen ihrer Technik. Nein, das stimmt nicht, denn im Kino spürt man kaum einen Unterschied zwischen einem Akteur und einem Schauspieler mit einer Theaterausbildung. Im Theater dagegen spürt man den Unterschied. Ich habe nach Schauspielern mit einem intimen, nuancierten Spiel gesucht, die wenig und dadurch mehr sagen, weil man sich mehr vorstellen kann. Ich wollte die Figur Gilberts nicht intellektualisieren, weil das im Kino nicht wirklich funktioniert. Im Theater dagegen ja, weil das Publikum 15 Meter weit entfernt ist, da braucht man den ganzen Körper, um das Gesicht zu entziffern. Im Kino dagegen sucht die Kamera das Gesicht ab, darum darf man nicht übertreiben. Doch muß ich mir selbst widersprechen, da ich gerade Filmemacher mag, die diese Übertreibung nutzen, wie Zulawski oder Bergman, die es bis zum Paroxysmus treiben.

Ich träume von Schauspielern, die keine Regieanweisungen brauchen und wollen. Solche Schauspieler sind sehr selten, da sie sehr gut sein müssen, wie Michel Simon. Der brauchte keinen Vorwand, um seine Rolle zu gestalten, sein Leben reichte.

Frage: Worin liegt der Unterschied zwischen deiner Arbeit fürs Theater und fürs Kino?

G.N.: Im Grunde gibt es für mich keinen Unterschied, denn ich kann im Theater Kino machen, ich kann durch eine bestimmte Lichtführung Nahaufnahmen oder Inserts auf der Bühne erzeugen

oder Fahrten, wenn die Personen schnell auf die Rampe zugehen. Und ich kann im Kino Theater machen, wenn ich die Personen im Raum inszeniere, und kann es dann sogar - allein dadurch, daß es aufgenommen wurde - als Kino ausgeben.

Frage: Gibt es Filmemacher, mit denen du dich verwandt fühlst?

G.N.: Als einzige würde ich Bergman und Eustache nennen, wegen ihres Vorgehens und ihrer Themen. Eustache geht quasi buddhistisch gerade auf sein Ziel zu, ohne die Kanten zu glätten, wie in *La maman et la putain* oder in dem zensierten Film über das Schlachten eines Schweins (*Le cochon*; Forum 1971). Bei Bergman sehe ich eine Einheit in seiner Art zu filmen; in seinen ersten Filmen bis *Schreie und Flüstern* geht es immer um die gleichen Ansichten: Tod, Religion und Kommunikation.

Frage: Hast du mehr Affinitäten zu Schriftstellern?

G.N.: Vielleicht, ja, zu Carver oder zu Hopper. Die erzählen oder malen das Nichts, die Traurigkeit, die Langeweile, das Beunruhigende: was nur scheinbar ruhig ist, nicht was offensichtlich ist. Und die scheinbare Neutralität in der Schreibweise von Garnett, diese Art, Sachen zu sagen, gefällt mir mehr als das, was sie sagen.

Frage: Und zu Beckett?

G.N.: Zu seinem künstlerischen Vorgehen, ja: daß er nichts zu seinen Werken sagt, nichts kommentiert, nichts erklärt. Daß er sich weigerte, sich zu zeigen, daß er sich völlig von seinen Stücken gelöst hat. Aber ich habe noch nicht den Mut, 'nein' zu sagen.

Frage: Und Genet?

G.N.: Das erste Buch 'Notre-Dame-des-Fleurs', das ich von ihm gelesen habe, hat mich völlig umgewälzt, es hat alles, was ich glaubte, auf den Kopf gestellt. Und sein Interesse an der Sexualität, das interessiert mich auch sehr. Das Leben ist ganz und gar mit dem Sex verbunden. Sonst wäre es Weisheit, und wer Weisheit sagt, sagt Wahnsinn. Oder wie Joyce schrieb, Weisheit und Wahnsinn trennt nur ein durchsichtiges Blatt Papier. Man muß acht geben. Im Grunde geben mir die Romane Lust, Filme zu machen, und die Filme Lust, zu schreiben.

Das Gespräch führte Dominique Blüher im Januar 1991 in Paris.

Biofilmographie

Guillaume Nicloux, geb. am 3. August 1966, ist seit 1987 als Regisseur und Schauspieler an Pariser Theatern tätig, er inszenierte und spielte in *L'Homosexuel* von Copi, *Les Aveux les plus doux* von Georges Arnaud am Théâtre de l'Union und in seiner Bearbeitung von *Mademoiselle B* von Maurice Pons am Theater von Ménilmontant. 1987 dreht er auch seinen ersten Kurzfilm *L'Orage*.

1988 schreibt er das Drehbuch und führt Regie in seinem ersten langen Spielfilm *La Piste aux étoiles*, der bis heute keinen Verleiher gefunden hat. Im selben Jahr verfilmt er den *Cirque imaginaire* von Victoria Chaplin und J.B. Thierré am Theater Goldoni in Venedig.

1989 setzt er sein eigenes Stück *Les Anges* am Théâtre de L'Union in Szene; im gleichen Jahr gewährt ihm das Centre National des Lettres ein Stipendium zur Verfassung von Theaterstücken.

1990 dreht er seinen zweiten Film *LES ENFANTS VOLANTS* mit Anémone und Didier Abot in den Hauptrollen, die Musik komponierte Michael Nyman.

Filme

- 1987 *L'Orage*, Kurzfilm, s/w
- 1988 *La Piste aux étoiles*, s/w
(Kamera: Raoul Coutard)
- 1990 *LES ENFANTS VOLANTS*

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)
Druck: graficpress